

Ugo Rossi
Bernard Rudofsky. 2+2=4

Abstract

L'architetto austriaco Bernard Rudofsky (1905-1988) tra gli anni '30 e '40 costruisce, prima in Italia e poi in Brasile, alcune case che la critica definisce tra le più belle costruzioni moderne in fatto di ville. Stabilitosi negli USA nel 1941, entra a far parte dell'organico del MoMA curando alcune celebri mostre tra cui *Architecture Without Architects*. In seguito, nel 1958 viene coinvolto dal governo americano nell'organizzazione delle Cultural Exhibitions alla Brussel's World Fair. Nonostante questi risultati prestigiosi, l'opera e il pensiero dell'architetto austriaco non sono contemplati nei testi di storia dell'architettura moderna. Scopo del saggio è illustrare le motivazioni di una condizione anomala che ha consegnato a un lungo oblio l'opera e il pensiero di Bernard Rudofsky.

Parole Chiave

Bernard Rudofsky — Eutopia — Critica dell'architettura

George Orwell nel 1948 pubblica *1984* (Orwell 1949). Ambientato in una utopia distopica, il romanzo ci conduce in un futuro prossimo, in una Londra lacerata da una guerra interminabile e ambigua, che tiene il continente europeo schiavo dell'incubo dell'organizzazione totale di una dittatura a regime poliziesco, «una proiezione nel futuro di un presente che conteneva lo stalinismo, e di un passato prossimo che aveva visto il fiorire del nazismo» (Huxley 1958). Lo scenario è quello di un conflitto perenne contro un nemico ignoto, i cui sviluppi sono trasmessi senza sosta grazie a tecnologie futuristiche al servizio del potere. Il protagonista, Winston Smith, è impiegato al *Ministero della Verità* e ha il compito di aggiornare continuamente – falsificare – avvenimenti, statistiche, dati, per non contraddire la propaganda adulterata del Partito: l'aumento della produzione, l'efficienza, il miglioramento della vita e del benessere, le vittorie belliche. Ma Winston è consapevole che il modo di vivere di quella società, dove paradossalmente *War is Peace, Freedom is Slavery, Ignorance is Strength*, risulta pur sempre e in ogni caso miserevole e che le informazioni, che lui stesso falsifica, sono pura invenzione, fantasie di propaganda, costituite di statistiche ripetute senza sosta da altoparlanti diffusi in ogni dove, che subissano la popolazione di dati inutili per soggiogarla. Ma le affermazioni del potere – del Partito – sono comunque sempre vere. Due più due non sempre fa quattro. Fa quattro solo se lo afferma il Partito!

Winston, contro ogni legge – anche se in questa dittatura dell'incertezza, leggi scritte non ce ne sono – sente la necessità di registrare in un diario la sua verità: «Libertà è la libertà di dire che due più due fa quattro. Garantito ciò, tutto il resto ne consegue naturalmente» (Orwell 1949).

Vi sono delle analogie con il periodo storico a cui facciamo riferimento

– gli anni compresi tra il primo e il secondo conflitto mondiale – e la situazione descritta da Orwell in *1984*. Gli avvenimenti dell'Europa di quegli anni sono infatti il riferimento da cui Orwell origina il romanzo. L'ascesa al potere dei nazionalismi, delle dittature e dei totalitarismi, in Russia, in Italia, in Germania e in Spagna, rappresentano lo scenario dell'imminente, inevitabile catastrofe atomica di Hiroshima e Nagasaki, che non determinerà solo il fallimento culturale dell'Occidente, ma anche e soprattutto il venir meno della promessa di felicità basata sullo sviluppo industriale, scientifico e tecnologico, che rappresenta il pilastro fondamentale dell'intera cultura occidentale. Come l'architetto austriaco Josef Frank, già nel 1914, scrive:

«Uno dei grandi eventi portati dalla guerra è stato la scoperta della macchina. Fino ad allora non era affatto chiaro, per quanto si apprezzassero questi strumenti per la produzione in serie, quale reale potere essi avessero, né era evidente il fatto che tutta la nostra scienza avesse anzitutto lo scopo di inventare macchine da guerra e che queste fossero i fondamenti della potenza europea, della nostra civiltà e della nostra cultura» (Frank 1931).

È proprio in questo contesto che si inseriscono gli scritti, i progetti, le pubblicazioni (d'ora in poi, l'opera) dell'architetto austriaco Bernard Rudofsky (1905-1988). La sua attività testimonia il disagio di coloro che avevano avvertito il pericolo della via intrapresa dalla civiltà Occidentale e Rudofsky, come il protagonista di *1984*, ha cercato di testimoniare la propria verità.

L'opera di Rudofsky è una critica alla cultura etnocentrica Occidentale (Rossi 2016). Egli esprime – molti anni prima che Peter Blake scrivesse il suo libro dedicato al fiasco dell'architettura moderna (Blake 1974) – il suo scetticismo non solo nei confronti della tecnica, della standardizzazione, dell'uniformità dell'architettura moderna, ma soprattutto della figura professionale e del ruolo dell'architetto, prevedendo i risultati che, a lungo termine, la civiltà e l'architettura moderna *mainstream* avrebbero prodotto. Proveniente da una famiglia di lingua tedesca di origine polacca, la Galizia, – a quel tempo appartenente all'Impero Austro-Ungarico – Rudofsky si forma presso la *Technische Hochschule* tra il 1923 e il 1929.

Egli risente dell'influenza culturale della Vienna *Fin de Siecle*. Una Vienna che conserva ancora il ruolo di centro culturale di ciò che fu un grande impero, capace di produrre un'architettura di avanguardia, “senza traumi”, rappresentata prima dalla *Wiener Werkstätte*, e dalla continuità storica dell'Ecclettismo, poi da Adolf Loos, Josef Frank, Oskar Strnad e Oskar Sobotka. A Vienna si coltiva una tradizione architettonica pluralista e poliglotta, come Rudofsky stesso testimonia:

«Il mio paese nativo [L'impero austro-ungarico] era un “pastiche” di una dozzina di nazioni, ognuna con un proprio linguaggio, e con un'architettura locale altrettanto diversificata. È così che ho avuto la possibilità di imparare in prima persona che c'è più di un solo modo per vivere felicemente» (Rudofsky 1975, pp. 2-3).

La formazione di Rudofsky presso la *Technische Hochschule* di Vienna non è dissimile da quella di ogni scuola politecnica d'Europa, qui gli studi si articolano in una serie di discipline che contribuiscono alla tradizionale preparazione scientifica, sul modello dell'*Ecole des Ponts et Chaussées*, integrata allo studio umanistico e artistico, sul modello della *École des Beaux-Arts* e anche alla *Hochschule* il *Gran Tour* è parte integrante e strumen-

to di formazione culturale. Ma Rudofsky, che certamente risente dell'influsso della *Wiener Schule der Kunstgeschichte*, viene affascinato dalla lezione dell'architettura anonima. I suoi viaggi di studio si distinguono da quelli dei suoi colleghi, tradizionalmente dedicati alla visita dei principali monumenti della storia dell'architettura occidentale europea. Nel 1925 non sceglie l'itinerario classico del *Gran Tour*, ma segue il Danubio fino a Istanbul, l'anno seguente si reca in Francia e Italia, ma la maggior parte dei suoi disegni testimoniano l'attenzione per le chiese, le architetture e i paesaggi di campagna. Si recherà anche in Svezia per visitare le recenti architetture di Asplund e Lewerentz e in Germania per studiare i progetti della *Neue Bauen*. Alla prima esposizione del Bauhaus di Weimar, nel 1923, ha modo di vedere la casa *Am Horn* di Georg Muehe e Adolf Meyer. Ma la sua ricerca del moderno alla prima *Bauhaus Ausstellung* lascia Rudofsky deluso. Di quell'esperienza scrive:

«Un'estate, la curiosità mi ha portato a Weimar [...]. Qui ho avuto il mio primo segno premonitore del vento maligno che avrebbe soffiato sul campo dell'architettura. Weimar, e poi Dessau, ho scoperto, avevano tutto il fascino di un riformatorio per minori» (Rudofsky 1981).

A quel viaggio di studio ne seguiranno molti altri, ma non più indirizzati alla ricerca di modelli nelle opere degli architetti moderni, o dei maestri, ma all'indagine dell'architettura anonima del passato. È così che Rudofsky sceglie per la sua tesi di dottorato – *Eine primitive Betonbauweise* – le case con volta a botte delle isole di Santorini. La ricerca è il punto di partenza di un percorso che affronta il concetto di architettura delle origini (Rudofsky 1938e, pp. 16-19), non assoggettata alla genealogia classica, o moderna, ma alla cultura delle costruzioni tradizionali e anonime.

Al termine degli studi, dopo i viaggi di formazione e il praticantato, nel 1932 Rudofsky si stabilisce nell'isola di Capri. La luce, il sole, la vita dell'isola, attraggono Rudofsky in un luogo dove sperimentare i modi di vivere proposti dalla *Lebensreform*, movimento con cui entra in contatto durante il suo apprendistato a Berlino, tra il 1928 e il 1930, e praticati da Berta Doctor, la musicologa conosciuta a Ischia nel 1934, che diventerà sua moglie. Bernard e Berta, nello spirito della *Lebensreform*, conducono a Capri una vita in armonia con la natura, alla ricerca del benessere fisico e psichico, affascinati dallo *Zurück zur Natur*, il ritorno alla natura, dalla *Naturgemäße Lebensweise*, il modo di vivere naturale, che sostiene il vegetarianismo, le cure naturali, l'attività fisica all'aperto, il nudismo e il fascino per l'attitudine seduttiva degli abiti.

A Capri, nel 1934, Rudofsky sviluppa il Progetto per una casa per Procida (Podestà 1937), in cui espone i contenuti teorici che saranno espressione di tutto il pensiero progettuale successivo. Ciò che distingue l'architettura di Rudofsky è la relazione che ogni stanza stabilisce con i modi di vivere e quali modi di vivere egli adotta per questa casa, una casa a corte, in cui il patio è una stanza senza copertura. Rifiutando i mobili convenzionali egli predilige una consuetudine domestica che impone l'assenza del letto, sostituito con un pavimento di materassi delimitato da una tenda come in Giappone; per lasciare libero il pavimento, a sedie e tavoli preferisce pochi tappeti colorati, alle posate preferisce le mani, così gli alimenti, preparati in cucina, saranno serviti in un rito collettivo e conviviale in un unico grande piatto, come in Turchia, nel Medio Oriente, nell'ultima cena, distesi sul pavimento o su un *triclinium*. Al bagno occidentale predilige quello giap-

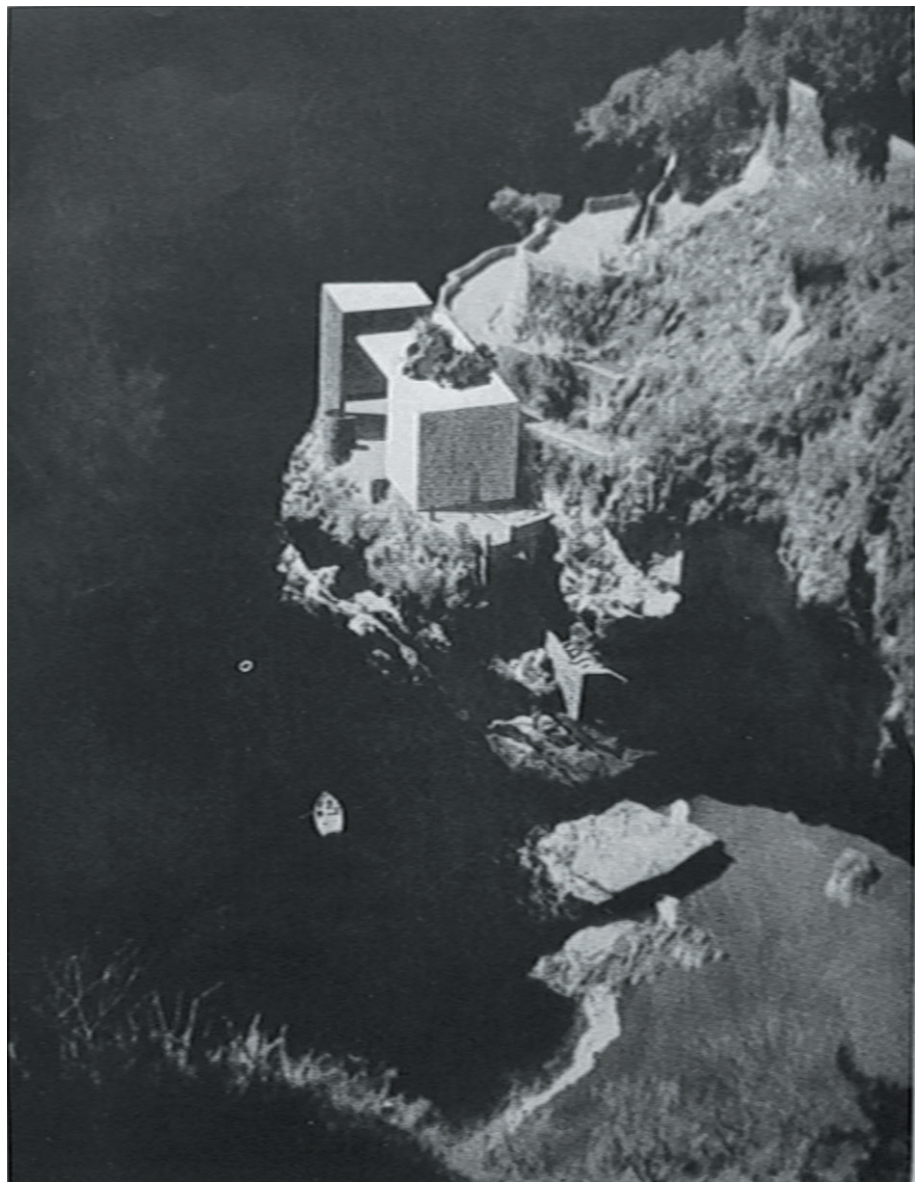


Fig. 1
Luigi Cosenza e
Bernard Rudofsky,
Casa a Positano,
1936.
Archivio Cosenza Napoli.

ponese o dell'antica Roma, una tinozza o una vasca scavata nel pavimento; i sanitari poi devono essere posti in una stanza a parte, perché la vasca non è destinata alla pulizia ma al rito dell'immersione del corpo.

Questi elementi compositivi e le relazioni culturali connesse danno forma alla progettazione di case che diversamente una dall'altra, saranno l'evocazione del modo di vivere delle diverse civiltà del mediterraneo (Rossi, 2014a, Rossi 2017). Così, come a Procida il progetto per una *Casa a Positano* (1936, con Luigi Cosenza) è la metafora della costruzione dell'uomo moderno, immerso nella natura amica, dominatore del paesaggio, vestito di abiti semplici, a piedi nudi, in cui ambiente esterno e interno coincidono, tanto che le stanze chiuse sono ridotte alla sola camera da letto, al piano superiore, e a un piccolo servizio igienico al piano terra. La cucina è all'aperto, un semplice piano di appoggio di fronte al focolare. Il luogo per lavarsi è inserito in una nicchia esterna, o come suggerito nelle immagini della pubblicazione di *Domus*: il mare. *Zurück zur Natur!*

La *Casa Oro* a Posillipo (1934-37, con Luigi Cosenza) nasce dallo studio e dal profondo legame che Rudofsky e Cosenza instaurano con le case insulari, anonime e popolari dei pescatori di Procida. L'*Albergo San Michele*, nell'isola di Capri (1938, con Gio Ponti) è l'elaborazione delle case e dei modi di vivere conosciuti in Grecia, durante la sua ricerca di dottorato e

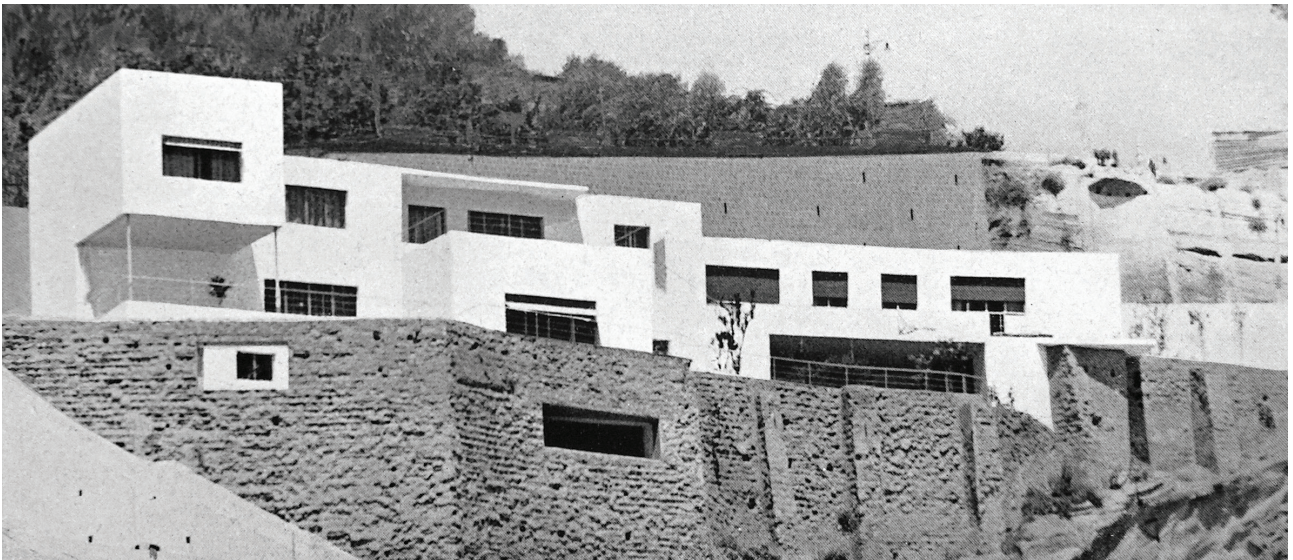


Fig. 2
Luigi Cosenza e
Bernard Rudofsky,
Casa Oro a Posillipo,
1935-37.
Archivio Cosenza Napoli.

proposta come albergo diffuso, in cui includere un diverso modo di vivere, immerso nell'ambiente caprese.

Ma se le opere di Rudofsky in Italia possono essere erroneamente interpretate come derivazione della corrente degli architetti italiani degli anni '30, in cui il mito del mediterraneo è funzionale all'affermazione di una architettura moderna italiana o come antidoto al classicismo accademico del regime, o ancora, come affermazione di originaria modernità, il suo lavoro è prova di una diversa visione: il Mediterraneo viene assunto per le sue caratteristiche eutopiche e come luogo di scambio culturale (Rossi 2017). L'attività di Rudofsky, indagando il lato culturale e quello mitico dell'architettura, mostra come la questione non sia quella di essere moderni, ma piuttosto quali siano le culture per una coerente modernità. Se da una parte egli mette in luce le aporie e le contraddizioni della modernità, e rivolge le sue critiche – pubblicate su *Domus* – all'abito, alle calzature, al modo di vivere occidentale, dall'altra elabora un vocabolario per superare l'uniformità delle soluzioni del modernismo meccanizzato e internazionalista (Rudofsky 1938 a,b,c,d,e,f,g,h,i,l).

I progetti di Rudofsky in questo periodo sono ideati e costruiti nel Mediterraneo: Procida, Positano, Napoli, Capri, ma la riflessione progettuale di Rudofsky non cambierà quando, nel 1938, abbandonerà l'Italia per riparare in America Latina prima – Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo (1939-41) – e stabilirsi in seguito a New York.

A São Paulo, Rudofsky costruisce due case, la Arnstein e la Frontini, dove la corte è elemento centrale ed espressivo del modo di abitare. Casa Arnstein (1939-41), è composta da stanze e spazi aperti delle medesime dimensioni, disposti in modo che ogni vano abbia un proprio giardino, replica a cielo aperto della stanza stessa, con oleandri, bambù, orchidee, camelie, gardezie, piante rampicanti, felci e cactus. Costruita sul rapporto dialettico tra interno ed esterno, attraverso la gemmazione del principio stanza-giardino, l'auspicata continuità del giardino che entra nella casa trova compimento. Le costanti elementari del suo vocabolario sono da individuare nei muri, nei tralicci, nelle finestre, nelle nicchie, nei camini.

Qui la priorità del progetto sembra essere quella di declinare gli elementi per misurarsi con l'idea di casa come giardino, che Rudofsky definisce *Outdoor Conditioned Room*. Nella casa Frontini il patio centrale è iterazione del concetto a cui associa l'idea di casa. La corte è arredata come

**Fig. 3**

Gio Ponti e Bernard Rudofsky,
Progetto per l'albergo
San Michele a Capri, 1938.
© Gio Ponti Archives,
Milano/CSAC, Parma.

un soggiorno, con un tappeto, sedie basse e un tavolino da tè, disposti in prossimità del camino.

Ma l'esperienza in America Latina sarà breve, non essendo abilitato alla professione di architetto, Rudofsky nel 1941 decide di trasferirsi negli Stati Uniti, cogliendo l'occasione della premiazione di un suo progetto per l'*Organic Design in Home Furnishings Competition* organizzato dal Museum of Modern Art di New York.

Più difficile sarà per Rudofsky proporre il suo pensiero progettuale negli Stati Uniti, nazione mossa dalla fiducia positiva nel capitalismo e dalla possibilità di distribuzione del benessere, originato dai prodotti industriali e dalla diffusione delle merci.

Come scrive Lisa Licitra Ponti (Licitra 1988) l'idea di Mediterraneo di Rudofsky, fondata sul patio e sul muro, era l'esempio di una possibile architettura felice e il suo destino era quello di insegnare questa idea agli americani (Licitra 1988, p. 24); ma Rudofsky avrà solo poche occasioni: la sistemazione del giardino di *Casa Nivola* a Long Island (1949-50), la partecipazione alla *Brussels World Fair* (1958), la costruzione della *Casa-giardino Carmel* a Detroit (1962-64) e la mostra *Architecture Without Architects*, proposta da Rudofsky nel 1941, inizialmente rifiutata, che verrà inaugurata nel 1964 al MoMA di New York.

Rudofsky cerca di introdurre un modo di vivere alieno alla società statunitense. L'idea che il lusso di una casa non si esprima negli accessori e negli impianti di condizionamento – ma nell'intimità di un patio, nella possibilità di vivere con lo stesso agio sia in ambienti esterni che interni, come nelle case del mediterraneo – non corrisponde all'ideale americano.

Rudofsky concepisce per Tino Nivola e James Carmel vere e proprie case da vivere all'aperto, costituite da tralicci e pergolati, panche, muri, alberi. Nella casa-giardino Nivola (Rossi 2015b), quello che doveva essere una sistemazione del giardino, è invece una casa, con il suo focolare – il ca-

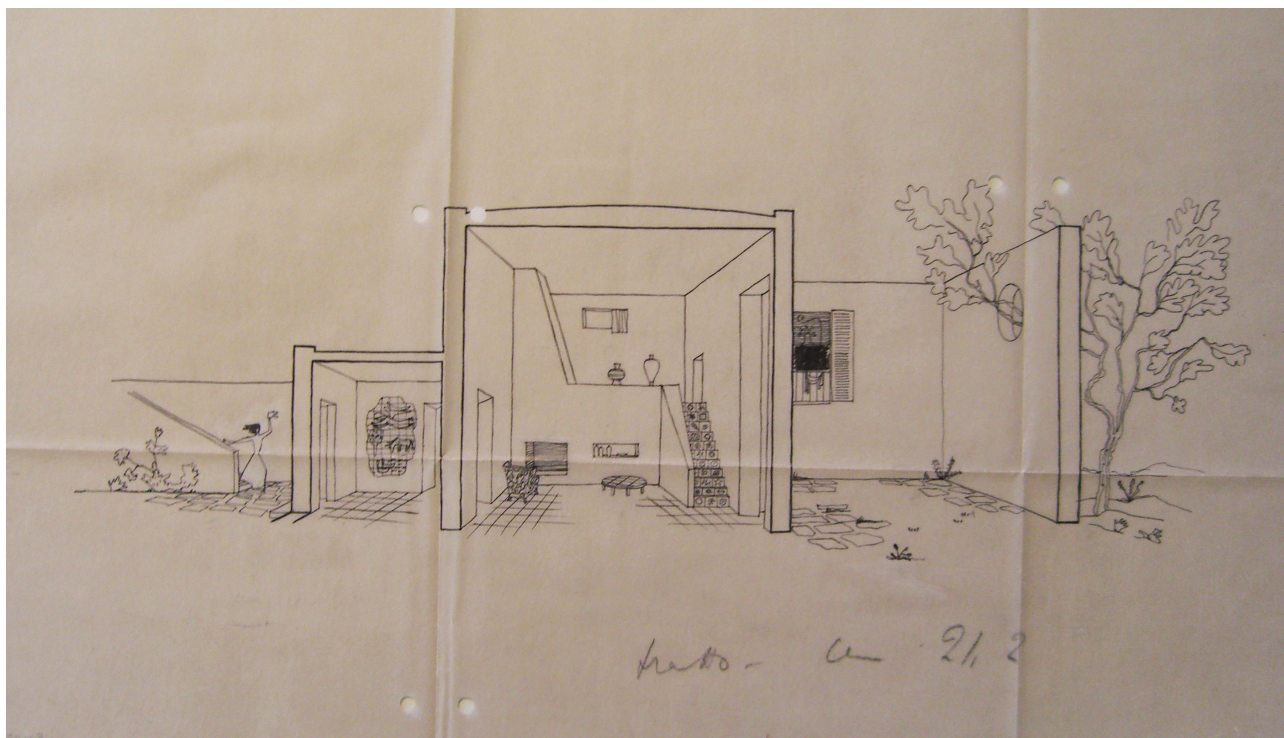
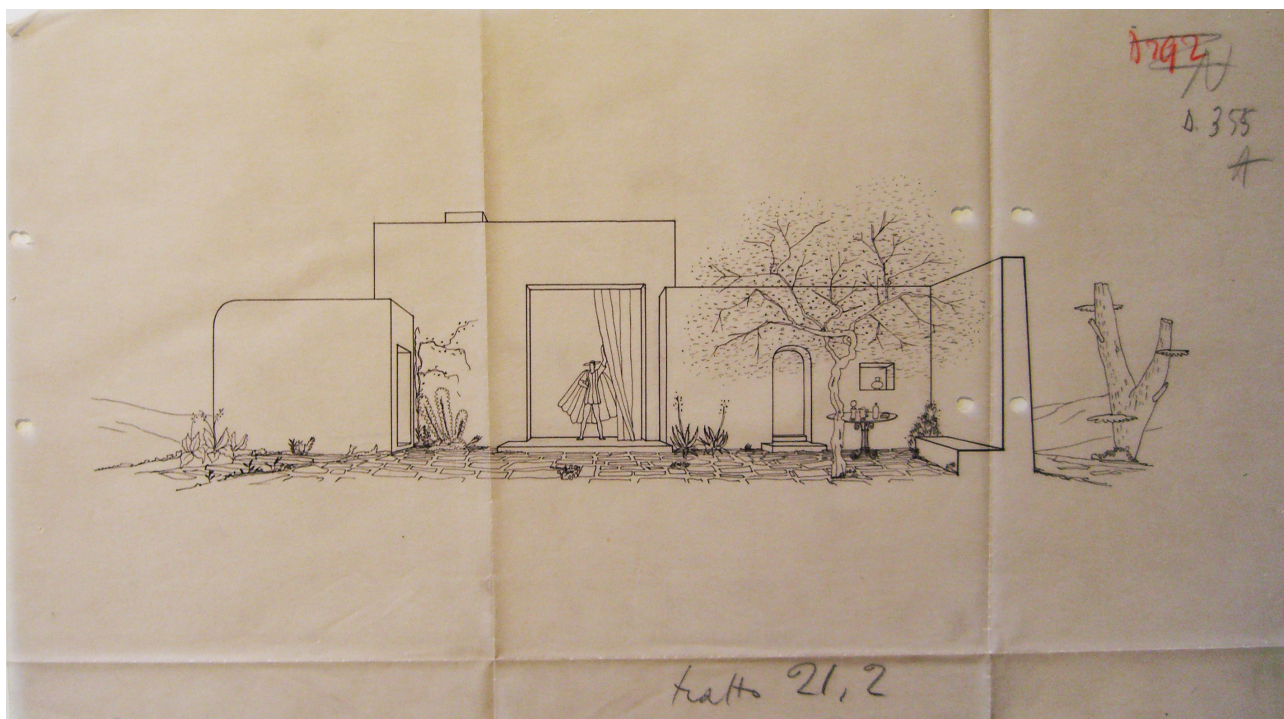


Fig. 4, 5
Gio Ponti e Bernard Rudofsky,
Progetto per l'albergo San Michele
a Capri, 1938.
© Gio Ponti Archives,
Milano/CSAC, Parma.



mino, che non è un *barbeque*, ma una cucina all'aperto – intorno al quale, nei week-end, i coniugi Nivola accolgono numerosi amici (Alastair 2001, pp. 53-55). La casa Nivola, come molti altri progetti di Rudofsky, non ha alcuna risonanza nel contesto culturale americano e sarà piuttosto in occasione del suo coinvolgimento per la progettazione delle *American Cultural Exhibitions* alla *Brussel's World Fair* del 1958 che si parlerà di Rudofsky, anche questa volta in modo negativo, anche in questa “occasione”, come in altre, Rudofsky dimostrerà di non voler accogliere le necessità politiche, economiche e culturali dell'affermazione della *American Way of Living*. Le mostre curate e allestite da Rudofsky al piano terra del padiglione americano, progettato da ED Stone, sono: *Face of America*, *Streetscape*, *City Scape* e *Islands of Living*.

Al di là dei singoli eventi espositivi, l'allestimento complessivo porta esempi di vita quotidiana e un ritratto antropologico dell'America ma, come registra il New York Times, la recriminazione più frequente dei visitatori statunitensi è che le mostre sono superficiali e consegnano un'immagine inadeguata o distorta dei caratteri americani (Waggoner 1958, p. 23). Al di là delle critiche alle singole mostre, sarà l'allestimento dedicato alla casa americana – *Islands of Living* – la vera pietra dello scandalo. Ricordando che non esisteva «nessuna casa del genere negli Stati Uniti» (Rudofsky 1958, p. 31), Rudofsky spiega che il suo intento era di allontanarsi dai cliché delle riviste e dei rotocalchi popolari e trasmettere agli europei l'aroma nazionale dell'America, anche se, si lamenterà in seguito Rudofsky, *Islands of Living* è stata poi trasformata in una mera esposizione commerciale, come se ci si trovasse in un grande magazzino: «La casa o ciò che ne resta, funzionò solo come sfondo per la merce» (Rudofsky 1958 p. 20). La casa americana allestita da Rudofsky, si sviluppa in soggiorno, cucina, bagno, camera da letto. Ma saranno proprio la cucina e il bagno a suscitare le ire degli americani.

La cucina che Rudofsky propone evita i più recenti elettrodomestici e quegli strumenti (gadget), che rendono la cucina americana tanto famosa. L'allestimento di questo luogo della casa, rimarrà memorabile per le critiche suscitate proprio dall'assenza di quei dispositivi domestici che tanto stanno a cuore agli americani. Il progetto prevedeva anche un bagno, o meglio uno spazio che accosta una stanza per lavarsi e una per i bisogni fisiologici, come aveva già ipotizzato nel 1934, nella casa per Procida.

Dal momento che Rudofsky non riusciva a trovare sanitari adatti a rappresentare questo luogo, progetta le attrezzature che realizza con modelli di gesso: una grande vasca, un lavabo che alludeva ai lavatesta dei parrucchieri, un wc fatto per una posizione accovacciata e infine un bidet.

All'inaugurazione, il vice commissario, raggelato dalla presenza del bidet «afferrò la cosa e la portò al sicuro [poi] qualcuno distrusse accidentalmente il lavabo e infine il W.C. scomparve in modo inspiegabile. Così le virtù della nazione sono state salvate» (Rudofsky 1958, p. 24).

Solo pochi giorni dopo, *Islands of Living* venne chiusa al pubblico e l'allestimento rivisto per offrire prove tangibili della vita nella tipica casa americana (Cullman 1958).

In occasione del servizio fotografico per *This is America – the official guide book* – la cucina viene completamente trasformata e saturata di desiderabili prodotti nazionali, indispensabili per rappresentare l'America. Così si sono aggiunti miscelatori, congelatori e lavastoviglie (Harlepp 1958, p. 43).

Il pubblico europeo apprezza le mostre di Rudofsky a Bruxelles, ma la

maggior parte degli americani le considera poco più che un episodio della guerra fredda. L'opinione pubblica e la stampa americana criticano gli allestimenti di Rudofsky e giudicano positivamente quelli russi, come attestano anche le parole del Presidente Eisenhower:

«L'esposizione dell'Unione Sovietica ha presentato tutte quelle cose che mi sarei aspettato di vedere nella nostra mostra americana – spettacolari murales che mostrano persone felici, che giocano e lavorano insieme, l'esposizione di aerei e automobili moderne» (Rudofsky 1958 p. 37).

Le critiche per l'allestimento in generale e in particolare per l'idea della casa americana nella sezione *Islands of Living*, scaturiscono dal fatto che Rudofsky propone un'interpretazione dell'America diversa: quella che poteva essere o diventare. Mette in mostra un modo di vivere e una casa ideali, forse quella di cui parla in *Behind The Picture Window* (Rudofsky 1955) e che qui prova a camuffare in esempio di casa americana, da mostrare agli europei ma anche agli americani, l'idea di casa costituita di stanze a cielo aperto in un giardino, senza dispositivi elettrici per adattarsi e acclimatarsi. La mostra *Architecture without Architects (AWA)* di Rudofsky deve attendere 23 anni prima che i tempi siano propizi per essere accettata. Tuttavia l'11 novembre 1964 viene inaugurata, ironia della sorte, proprio nel luogo propulsore e sostenitore dell'*International Style*, il MoMA di New York.

AWA ha un notevole successo di pubblico, tanto che le richieste dei numerosi musei, sia negli Stati Uniti che all'estero, inducono a produrre due versioni itineranti dell'allestimento. In undici anni le due edizioni sono state presentate in ottantaquattro tra musei e gallerie di sessantotto Paesi, dall'Australia fino a oltre la Cortina di Ferro (Rudofsky 1977, p. 368).

Con *AWA* Rudofsky intendeva estendere i confini della conoscenza e dell'interesse del mondo dell'architettura, sottolineando come fosse molto più vasto di quello tradizionalmente conosciuto, studiato e considerato dagli storici e dagli architetti stessi.

AWA riflette sull'osservazione che alcune delle migliori architetture contemporanee – e del passato – sono realizzate da *ignoranti*, privi di conoscenze e fondamenti teorici dell'architettura. Rudofsky più volte dichiara che, sebbene sia un architetto laureato, smette di *praticare* negli anni Quaranta, diventando una sorta di obiettore di coscienza, posizione assunta non rispetto all'architettura, ma alle modalità operative praticate dagli architetti professionisti.

Cosa individua Rudofsky, di così importante, nell'architettura vernacolare? La non omologazione. Per Rudofsky «Non è possibile confondere una città andalusa con una cittadina svizzera, o scambiare un villaggio giapponese per uno messicano [...] le grandi città [al contrario] sono dopo tutto degli stereotipi» (Rudofsky 1973 p. 3).

Questo punto di vista irrita Reyner Banham, *Progressive Architecture* e Josef Rykwert (Banham 1965, p. 24; Rykwert 2012, pp. 7-8), essi paventano il pericolo di deriva della professione verso il dilettantismo. Ma Rudofsky non indica queste costruzioni come modelli da imitare, piuttosto sostiene che, lungi dall'essere accidentale, l'architettura *senza pedigree* testimonia la possibilità di modi di vivere più umani e intelligenti. I cosiddetti edifici popolari sono spesso modelli di autentico funzionalismo e modernità. In altre parole, secondo Bernard Rudofsky, i costruttori *ignoranti* non subordinano la ricerca del benessere al profitto e al progresso, consapevoli che uno sviluppo disinteressato alle necessità umane è controproducente. Ru-

dofsky considera l'architettura moderna illogica, non conforme alla natura, alle abitudini e alla vita umana, e piuttosto influenzata, come la moda, da tendenze effimere.

Come Winston Smith – con la semplice asserzione, «due più due fa quattro» (Orwell 1949) – aveva minacciato l'intero sistema sociale di 1984, così Rudofsky affermando «non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere» (Rudofsky 1938), aveva criticato l'architettura e la società occidentale, negandone i principi fondamentali.

Rudofsky rappresenta una figura scomoda nel panorama architettonico coevo, fin dai suoi primi scritti e progetti. Erano infatti passati pochi anni da quando gli architetti moderni più importanti d'Europa si erano riuniti nel 1928 in Svizzera, nel castello di Madam de Mandrot a La Sarraz, per il primo Congresso dei CIAM e che le costruzioni dei quartieri modello della modernità – le *Siedlungen* – erano state completate e ancora, da quando Gropius aveva costruito le unità edilizie residenziali standardizzate a Dessau-Törten. Non stupisce che la “visione” di Rudofsky, a quei tempi, fosse marginale, o meglio, inaccettabile. In un periodo in cui andavano affermandosi l'*aufklärung* e la *Neue Sachlichkeit* e l'*Existenzminimum*, l'industrializzazione, la standardizzazione e la prefabbricazione era improbabile che si accettassero architetture generate dalle tradizioni culturali del Medio Oriente e del Mediterraneo, pregne di miti e leggende, abitate e affollate da dei e ninfe.

La sua opera riferita e dedicata all'architettura insolita e *non pedigreed*, rappresenta un esempio di ricerca di luoghi straordinari e una denuncia, rivolta al mondo, di un patrimonio che stava scomparendo, ma anche una denuncia delle presunte certezze che andavano consolidandosi nel panorama culturale e architettonico nel quale operava (Ferlenga 2015).

L'intransigente, iconoclasta, trasgressivo architetto Bernard Rudofsky ha dedicato tutta la vita «alla causa persa di come nobilitare i modi di vita dell'uomo occidentale» (Rudofsky 1980). Senza alcun riguardo per le abitudini consolidate e causate dai pregiudizi o dalla paura del confronto con l'esotico e lo sconosciuto, Rudofsky chiede costantemente di verificare i modi di vivere a cui siamo passivamente assoggettati. Incessantemente pone le domande del perché vestiamo in modo inadatto, perché indossiamo calzature che deformano il piede, perché dormiamo su un letto e stiamo seduti su sedie anziché sul pavimento, perché il rito del bagno è in commistione con la defecazione in uno squallido ambiente, perché non ha una posizione centrale nella casa e nell'intrattenimento sociale?

Certamente nella sua opera non troviamo le soluzioni per queste domande né le soluzioni per la società occidentale, modernizzata, meccanizzata e oggi globale; piuttosto le sue domande sono sollecitazioni per la ricerca. La sua opera è un incentivo alla curiosità, una fuga dalla noia dell'omologazione. Egli cerca anche nella progettazione, non solo sul piano dell'arte del vivere, di sfidare l'ortodossia del Movimento Moderno dei CIAM e dello Stile Internazionale di stampo americano, fin nel profondo del significato, manifestato nel suo ripensamento, espresso nella disillusione verso le architetture che si basano su tecniche costruttive industriali e che non hanno rapporto con eredità culturali e di luogo.

Rudofsky, attua un cambiamento radicale del punto di vista consueto, sostituisce alla storia ufficiale e dei maestri della civiltà occidentale, la lezione dell'architettura anonima; studia quali relazioni si instaurano tra le

civiltà, i luoghi e le diverse epoche, con l'obiettivo di individuare le leggi universali che accomunano le diverse culture, riconosce nell'architettura anonima il risultato di aspirazioni culturali comuni, non determinate dalla tecnica e dalla meccanizzazione.

Attraverso l'indagine antropologica Rudofsky conduce un'analisi comparata dei modi di abitare e di vivere di diverse civiltà per la definizione del progetto, individua un sistema di parametri diversi da quelli della tradizione occidentale; ridefinisce e amplia il concetto di progetto di architettura: tutte le questioni del vivere partecipano al progetto di architettura.

Rudofsky viaggia per conoscere altri modi di vivere e altre civiltà e così diviene testimone dei mutamenti dell'arte di viaggiare, a cui corrispondono cambiamenti sociali, culturali e del paesaggio umano e naturale (Rossi 2016b, Rossi 2018). Per Rudofsky il pericolo che la civiltà occidentale corre non consiste nel processo di modernizzazione e internazionalizzazione – oggi globalizzazione – ma, da sempre, nell'omologazione, standardizzazione e semplificazione dei modi di vivere conseguenti, nella prospettiva dell'uniforme semplificazione del paesaggio, nella costruzione di paesaggi equivalenti, globali, massificati, così come nell'assenza di particolarità, nella perdita del legame con il luogo. Nell'omologazione internazionalista Rudofsky legge l'inevitabile perdita di culture e civiltà uniche.

Le sue case, i suoi progetti, dalla Casa per Procida a Casa Oro fino a quella costruita per sé e Berta a Frigiliana in Andalusia (Rossi 2014b), condividono la stessa ricerca di rigore spartano ma anche di sibaritica felicità. Interessato alla straordinaria poesia della vita quotidiana cerca di goderne, di perfezionarla e di trasmetterla. Nelle sue case si potrebbe sperimentare la vita di tutti i giorni di Bernard e Berta, in queste case si potrebbero riconoscere le critiche al modo di vivere e costruire della civiltà occidentale, che ha perduto l'arte del vivere, dall'arredo al modo di cucinare, di mangiare, dormire e lavarsi.

Prodotte dalla sua concezione architettonica, costruite come risultato della situazione circostante, le case semplicemente si adattano al terreno, evitando la manomissione naturale del territorio e la vecchia usanza di tagliare gli alberi e livellare il terreno. Il suo atteggiamento giocoso, come si vede negli schizzi per le case delle coste del Mediterraneo, in Brasile e nel progetto per se stesso a Long Island, descrive il suo concetto di lusso: la gioia di vivere in un giardino in cui gli spazi esterni possono essere ambienti da vivere come quelli interni.

Per Rudofsky il lusso della casa non è determinato dalla tecnica e dalla tecnologia, da climatizzatori, idromassaggi, televisori, aspirapolvere, forni elettrici, frigoriferi, coltelli elettrici! ma consiste invece in una stanza all'aperto dove, come nel giardino dell'Eden, si possa essere in grado di lavorare e dormire, cucinare e mangiare, giocare e rilassarsi, un ambiente climatizzato naturalmente dagli alberi e dall'acqua e illuminato dal sole. Ma queste idee singolari non corrispondono a quanto era, e forse ancora oggi è, praticabile per il mondo dell'architettura.

Certo Rudofsky è stato a lungo ignorato tanto dagli architetti quanto dagli studi storiografici, ma in un rapporto di reciprocità, che trova conferma nella sua affermazione: «Se mai decidessimo di uscire dal pasticcio in cui la cosiddetta architettura moderna si trova, dovremmo ricominciare tutto da capo, dal principio» (Rudofsky 1975).

Note

¹ Per maggiori dettagli sulla ricerca dell'autore su Rudofsky vedi: Rossi (2014a), Rossi (2016a), Rossi (2018).

Bibliografia

- ALASTAIR G. (2001) - *Weekend Utopia. Modern Living in the Hamptons*, Princeton University Press, NY.
- BANHAM R. (1965) - "Nobly Savage Non-Architects", *New Society*, 2 September, 24.
- BLAKE P. (1974) - *Form Follow Fiasco, Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little, Brown and Company, Boston & Toronto.
- CULLMAN H. S., EISENHOWER D. D., et al. (1958) - *This is America*, The Office of the U.S. Commissioner General.
- FERLENGA A. (2015) - Architetti senza architettura. Architettura popolare e rifondazione culturale, in ROSSI U. (a cura di), *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*, LetteraVentidue, Siracusa, 19-29.
- FRANK J. (1931) - "Entdeckung der Maschine 1914". In *Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens*, Verlag Anton Schroll & Co., Wien.
- HARLEPP J. (1958) - "U.S. Revises Home Show At Fair Site", in *New York Times*, May 6, 43.
- HUXLEY A. (1958) - *Brave New World Revisited*, Harper & Brothers, New York.
- LICITRA L. (1988) - "Bernard Rudofsky". In *Juliet*, 36 (aprile-maggio), 24-25.
- ORWELL G. (1949) - *1984*, Secker & Warburg, London.
- PODESTÀ A. (1937) - "Una casa a Procida dell'architetto Bernard Rudofsky". In *Casabella* (settembre), 12-17.
- ROSSI U. (2014a) - The Discovery of the Site. Bernard Rudofsky. Mediterranean Architectures. In MANTESE E. (a cura di) *House and Site*, Firenze University Press, Firenze, 53-113.
- ROSSI U. (2014b) - "Haus Rudofsky in Frigiliana. Bauen ohne zu zerstören". In *Denkmal*[i], n. 16, Wien 2014, 30-31.
- ROSSI U. (2015a) - *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*, LetteraVentidue, Siracusa.
- ROSSI U. (2015b) - "Bernard Rudofsky, Tino Nivola: Building with a few bricks, some blocks of concrete and a few poles. Nivola Garden- House, Long Island, NY (1950) - In *Firenze Architettura*, 1, 189-90.
- ROSSI U. (2016a) - *Bernard Rudofsky Architect*, CLEAN, Napoli.
- ROSSI U. (2016b) - "Bernard Rudofsky. Learning from the 'other'". *FAMagazine* [e-journal] 37, 49-55.
- ROSSI U. (2017) - The Mediterranean is not a Myth. Bernard Rudofsky's Mediterranean Eutopias, in MAGLIO A., MANGONE F., PIZZA A. (a cura di), *Immaginare il Mediterraneo*. Artstudiopaparo, Napoli, 197-204.
- ROSSI U. (2018) - "Bernard Rudofsky: paesaggi dal mondo". In *ANANKE*, 2018, 83, 133-136.
- RUDOFKY B. (1938a) - "Fine della città". In *Domus*, 124 (aprile), 20-21.
- RUDOFKY B. (1938b) - "La moda: abito disumano". In *Domus*, 124 (aprile), 10-13.
- RUDOFKY B. (1938c) - "Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere". In *Domus*, 123 (marzo), 6-15.
- RUDOFKY B. (1938d) - "Origine dell'abitazione". In *Domus*, 123 (marzo), 16-19.
- RUDOFKY B. (1938e) - "Panorama negativo". In *Domus*, 124 (aprile), 2-3.
- RUDOFKY B. (1938f) - "Problema". In *Domus*, 123 (marzo), XXXIV.
- RUDOFKY B. (1938g) - "Quattro esempi di giardini". In *Domus*, 122 (febbraio), 12-13.
- RUDOFKY B. (1938h) - "Rapporti". In *Domus*, 122 (febbraio), 1-5.
- RUDOFKY B. (1938i) - "Scoperta di un'isola". In *Domus*, 123 (marzo), 2-5.
- RUDOFKY B. (1938l) - "Variazioni". In *Domus*, 124 (aprile), 14-15.

- RUDOFISKY B. (1955) - *Behind the Picture Window*, Oxford University Press, New York.
- RUDOFISKY B. (1958) - *On Exhibition Design*, unpublished conference, Tokyo (Rudofsky Papers, Getty).
- RUDOFISKY B. (1964) - *Architecture Without Architects*, Doubleday, MoMA, New York.
- RUDOFISKY B. (1973) - *Lecture in Provincetown* (Rudofsky Papers, Getty).
- RUDOFISKY B. (1975) - *Back to kindergarten*, Lectures Copenhagen (Rudofsky Papers, Getty).
- RUDOFISKY B. (1977) - *The Prodigious Builders*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London.
- RUDOFISKY B. (1980) - *Golden Eye Exhibition Announcement* (Rudofsky Papers, Getty).
- RUDOFISKY B. (1981) - Unpublished conference at Minneapolis Walker Art Center (The Bernard Rudofsky Estate Vienna).
- RYKWERT J. (2012) - "Adam at Forty". In *Journal of Architectural Education*, 65.
- WAGGONER H. (1958) - "Guidebook to Aid U.S. Fair Exhibit". In *New York Times*, Sunday, 11 May, 23.

Ugo Rossi ha studiato architettura a Venezia e Milano e conseguito il dottorato di ricerca presso la Scuola di dottorato dell'Università Luav di Venezia con una tesi su Bernard Rudofsky. I suoi interessi teoretico-progettuali indagano le diverse accezioni del moderno e le intersezioni tra storia e cultura critica nella pratica dell'architettura moderna e contemporanea. È autore di articoli e saggi pubblicati in riviste e libri di settore, nazionali e internazionali. Ha curato il volume *Tradizione e Modernità, l'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno* (LetraVentidue, Macerata 2015); è autore di *Bernard Rudofsky Architect* (CLEAN, Napoli 2016).